



Dreyers diktat:

Tekst og kvinde i Jeanne d'Arc

af James Schamus

Falconetti's face, hair shorn, a great geography mutely surveyed by the camera ...
Adrienne Rich

Åh! men ... Jeanne d'Arc er også ord!
Carl Th. Dreyer

I en vis betydning er *Jeanne d'Arc* ikke én, men to film; eller, som Kierkegaard måske ville have udtrykt det, *Jeanne d'Arc* består af forholdet mellem to film. Man kan sammenstykke den ene af filmene ved at trække de 174 mellemtekster ud, af hvilke 168 er dialogtitler bestående af dommernes spørgsmål og Jeannes svar, og vise dem i rækkefølge. En fuldstændig forståelig fortælling om proces og straf ville vise sig, eftersom fortællingen i *Jeanne d'Arc*, som Noel Burch har påpeget, 'hovedsagelig er blevet reduceret til sin egen abstraktion', til mellemteksternes skrevne tekster.

Den anden film ville være den drømmeagtige følge af ansigter, mest i nærbil-

lede, som ville blive tilbage. Og også her ville fortællingen være mere eller mindre forståelig, når vi betragter det som Béla Balázs kaldte 'den serie af dueller mellem blikke og brynrynkninger, dueller hvor der krydses blikke i stedet for sværd'. For *Jeanne d'Arc* fungerer også som en fortælling på et rent visuelt niveau. Det er, med Siegfried Kracauers ord, 'essentielt en historie fortalt i ansigtsudtryk'.

Disse to film – den ene lavet af ord, den anden af ansigter – udkæmper et slag om narrativt overherredømme mellem tekst og billede, som ikke blot ligger i hjertet af Jeannes historie, når dommerne søger at lokke hende i fælden med deres spørgsmål og fremtvinge hendes underskrift på tilståelsen, men også i hjertet af Dreyers historie. Dreyer, der

begyndte sin filmkarriere med at skrive mellemtekster hos Nordisk Film, var optaget af sit eget forhold til det skrevne ord: hans filmessays kommer igen og igen tilbage til spørgsmålet om skriften og om filminstruktørens rolle i oversættelsen af ord til billede. Hvem, spurgte Dreyer, er den virkelige skaber af filmen, manuskriptforfatteren eller instruktøren? Hvorfra henter instruktøren, som kunstner, sin egen autoritet?

Dreyers svar på disse spørgsmål forandres til stadighed og var ofte modsigelsesfulde. Men han så altid forholdet mellem den skrevne og den filmiske orden som modsætningsbestemt, en stadig kamp mellem viljer. I 1922 argumenterede Dreyer f.eks. i en artikel om sin foretrukne danske instruktør Benjamin Christensen for, at 'manuskriptet er den fundamentale betingelse for en god film'. Men han misbilligede Christensens insisteren på, at instruktøren skulle

skrive sine egne manuskripter, 'for filmens opgave er den samme som teatrets: at tolke andres tanker, og instruktørens opgave er at underordne sig den digter hvis sag hen tjener'. Denne idé om skriftens herredømme og filmisk underkastelse begyndte at svie til ham i de senere år, hvor Dreyer forestillede sig magtrelationerne som omvendte: 'Og udgangspunktet for arbejdet med Kaj Munks 'Ordet' har derfor bestandig været og er endnu: først at tilegne sig Kaj Munk og så at glemme ham'. Men forholdet er stadig fundamentalt det samme, når han i 1920 ønsker adaptationer af store litterære værker, og i 1922 kræver originale manuskripter fra professionelle forfattere, og i 1939 mener at 'manuskriptet kan og bør laves af forfatteren og instruktøren i samarbejde': mens i 1950 'idealet selvfølgelig (er), at instruktøren skriver sit eget manuskript' – så skal vi ikke tage disse inkonsekvenser som udtryk for en ustadig ånd, men snarere som symptomer på en livslang interesse for problemet om, hvem der er et filmværks egentlige forfatter og hvem der har magten over det.

Denne interesse prægede Dreyers filmiske praksis både i tematisk og formel henseende. Den rådvildhed som han så sig selv i som medierende subjekt mellem tekst og billede er, som vi skal se, både det hybride rum for hans egen æstetiske praksis – en praksis som både er realistisk i intention og modernistisk i form – og rum for en sammenblanding af køn, eller snarere en de- og rekonstruktion af kønlig subjektivitet. Dreyer praktiserer en form for *écriture féminine*, men dette træk bærer kun lidt af det frigørende initiativ som det associeres med hos f.eks. Kristeva og Cixous' teorier. For mens Dreyer ser en sådan 'kroppens skrift' som en transcendens af den paterne tales symbolske orden, ser han denne transcendens kun som martyriets pris, gennem den symbolske ordens ironiske ødelæggelse af subjektet.

Jeanne d'Arcs hybridform af billedfigurer, med Kristevas ord 'subjektet under anklage' – her passende nok en transvestit – låst fast i et stadigt freudiansk Fort/Da-spil mellem det Symbolske og det Imaginære. Det er i Dreyers brug af den tredje form i det Lacan'ske skema – det Reelle – at vi skal finde den herskende fortælling i hans film, den dom der afsiges over vores subjekt.

Dreyer arbejdede ud fra en realistisk skandinavisk tradition – som Ibsen, Strindberg og andre var del af – en tradition som i sin storhedstid udgjorde en avantgardistisk hvis ikke modernistisk praksis. Dreyer var en af de få film-

struktører der seriøst udvidede denne praksis' rækkevidde ind i filmen, og hans engagement med denne tradition blev formuleret ikke blot i hans mange adaptationer af realistiske tekster – fra Herman Bangs 'Mikaël' til Hjalmar Söderbergs 'Gertrud' – men mere fundamentalt i den måde hvorpå han teoretiserede over samspillet mellem sine personer og deres tekstlige rødder. For den realistiske person – til forskel fra, f.eks., en allegorisk figur i et mysterie-spil – er netop en æstetisk konstruktion som kræver at være mere end en konstruktion, mere end en samling passager i et manuskript. Den realistiske person kræver, med et ord, at være 'reel'.

Dreyers søgen efter det 'reelle' som basis for sine egne personer var uophørlig. Til *Jeanne d'Arc*, f.eks., kasserede han det oprindelige, digteriske manuskript, som den franske forfatter Joseph Delteil havde skrevet til ham. I stedet baserede han sit manuskript nøje på de autentiske journaler om Jeannes proces i nært samarbejde med den historiker, der nyligt havde genudsendt dem. Åbningsindstillingen af *Jeanne d'Arc* er, skønt den formentlig er filmens mindst minddeværdige, yderst betegnende i denne sammenhæng: en hånd blader gennem retsprotokollens sider, hvor vi, ifølge mellemteksten, kan opdage Jeanne 'som hun virkelig var'.

Denne begyndelsesindstilling etablerer en realismens retorik, baseret ikke på de efterfølgende filmiske illusioners genomsigtighed, men snarere på hævdelser af filmens respekt for historisk dokumentation, idet den søger at genpræsentere personernes virkelige ånd. Denne realisme kalder jeg 'tekstuel realisme', en æstetisk praksis baseret på dens dokumentariske retoriks autoritet.

Ligesom Dreyer lavede research på den 'reelle' Jeanne, så hævdede han om *Gertrud*, at hans heltinde her ikke var Gertrud i Hjalmar Söderbergs originale skuespil fra 1906, men den virkelige kvinde som Söderberg selv hade fiktiviseret, Maria von Platen. Dreyer gik så vidt som til at tilføje den berømte epilog, bestående af ord, oprindeligt skrevet af von Platen selv i et brev.

Og, hvor sært det end kan synes, hævdede Dreyer, at hans adaptation af *Medea* 'ikke var direkte baseret på Euripides' tragedie, men ... er et forsøg på at fortælle den sande historie, som kan have inspireret den store græske digter'. Den sande Jeanne, den sande Gertrud, den sande Medea – for ikke at tale om den sande Mary Stuart eller den sande Jesus, til hvem Dreyer viede næste tyve års nøje historisk research (og endda, da han var i halvfjerdserne, lærte hebræ-

isk) – de er alle fantasmagoriske objekter fra en virkelighed, der kun er gjort tilgængelig gennem den kunstneriske forvandling af dokumenter til billeder.

Fantasmagorisk er også det faktum, at 'så få af disse skikkelser nogensinde skulle se deres skygger nå op på lærredet: at besøge Dreyer-arkiverne i København er som at spadsere gennem den blinde Borges' imaginære biblioteker. Mape efter mape af omhyggeligt maskinskrevne eller fint skrevne noter, bogstaveligt tusinder hvis ikke ti tusinder af ark. Og bøger – hele specialbiblioteker om Grækenland, den tidlige kristendom, den skotske reformation. Et helt varehus der fremmaner en uhyggelig dobbelthed i hele hensigten – Dreyer-arkiverne, som samtidig er Dreyers egne arkiver, er arkiverne over en arkivar.

Denne endeløse produktion af dokumentariske vidnesbyrd optog en lang større del af Dreyers liv end produktionen af filmene selv. Faktisk synes hans research til Kristus-filmene at have *erstattet* filmen selv. Det er ikke overdrevent at sige, at Dreyer kunne have lavet filmen, hvis han ikke havde udskudt den for at tage flere noter. Her brød det 'virkelige' sammen i dets skrevne spor, Jesus blev tilbage i et vildnis af tekster.

Vi kan forestille os Dreyers egen karriere – i sine sidste fyrrer år lavede han kun fem film – som en heroisk kamp og i mange måder en tragisk kamp, når vi ser for os hans helte og heltinder stige ud af dokumenterne, ud af tekstdyngerne, hvor de ligger begravet. Hans tørst efter det 'reelle' udgjorde både en tematisk og en formel udfordring, og afspejler på betydningsfulde måder hans personers egne kampe. For den realistiske teksts arketyperiske tema er heltens forsøg på at overskride hans eller hendes tekstuelle status – for at blive en bevidsthed. Den realistiske helt – eller som oftest heltinde – er således låst fast i en liv-eller-død kamp med forfatteren som skrev ham og med den autoritet som har kontrol med ordene. Dreyer, som uophørligt forsøgte at undvige sine forfattere – Söderberg, Delteil, Euripides, o.a. – prøvede at løse problemet i realismens overdrevne begær ved at tilpasse sig til sine helte og til gengæld justere sine helte med deres autentiske, dokumentariske kilder imod forfatterens sekundære formuleringer.

Målet bliver således en paradoksalt vendt tilbage til 'fortællerløs' skrift, noget i retning af den 'autoritative tekst' som David Bordwell ser som styrende for fortællingerne i Dreyers film, og en formodning om et selv-bestemmende frit magtmiddel, en talende krop. Igen

Jeg er ikke interesseret
i, at Myten om, at jeg
har trukket mig tilbage
fra Film, fordi Lov til
at løbe videre.

er det interessen for fortællerkompetence der er på spil, denne gang ikke fra de forfatteres side, som Dreyer adapterede, men fra de 'virkelige' personers side, som han portrætterede.

Strindberg havde løst problemet på sin måde i sit berømte forord til 'Frøken Julie' (1888), ved at udråbe at den menneskelige sjæl selv ikke er andet end en samling tekster: 'Mine sjæle (personer) er konglomerater af fortidige kulturgrader og nutidige, stumper fra bøger og aviser, stykker af mennesker, afrevne rester af søndagsklæder der er blevet lasede, ligesom sjælen er sammenstykket. Og jeg har desuden givet en lille tilblivelseshistorie, hvor jeg lader den svage stjæle og gentage ord fra den stærke ...' Strindberg håbede på at neutralisere sine 'personers' magtfulde begær efter 'sjæle' ved fikst at sammensmelte de to begreber. Imens præsenterer hans fortællinger 'tyveriet' af hans egne ord. Den tragiske ironi er, at i den moderne verden er det som oftest den 'svage' der slår den stærke ud. Måske den stærkeste fremstilling af en sådan 'svag' sjæl er vampyren, så allestedsnærværende i skandinavisk fin de siècle kultur, mest berømt fremstillet i Edvard Munchs malerier. For Strindberg er vampyren en 'sjælemorder', en svagere sjæl som bogstaveligt stjæler ordene som udgør sjælen hos den stærkere. I Strindbergs version af sin 'tilblivelseshistorie' bliver forfatteren vampyriseret af sine egne personer.

Vampyren er jo en kvindelig figur og kønspolitikken i Strindbergs realisme er bittert misogyn: 'Frøken Julie er en moderne person, ikke fordi halv-kvinden, mande-haderen, ikke til alle tider har eksisteret, men fordi hun nu er blevet opdaget, er trådt frem og har lavet ståhej'.

Hvad Strindberg ikke nævner i sit forord til 'Frøken Julie' er, at hans tragiske heltinde faktisk er baseret på en virkelig kvindelig forfatter, Victoria Benedicte. Truslen fra halv-kvinden er truslen fra den skrivende kvinde, kvinden som laver 'ståhej'. Sådan som også i skuespillet 'Kreditorer': den undertrykkende

Tekla er forfatter, hendes uskadeliggjorte mand Adolf er maler.

Den emanciperede kvinde som tema i realistisk skandinavisk drama – det er lige så fremherskende hos Ibsen ('Et dukkehjem' og 'Hedda Gabler') – er således ikke blot et tema, men en tekstuel matrix gennem hvilken et helt kompleks af formelle og ideologiske hensyn fremstilles. Realisme skaber ønske efter virkelige personer – personer som dem af det 'svage køn' der kæmper for at producere deres eget sprog – og skaber en indre spænding om sin egen tekstlige autoritets tilstrækkelighed.

Hos Dreyer er dette realistiske begær efter virkelig selv-hed forstørret til sandt heroiske proportioner – og det gælder også dets modstykke, det autoritatives retorik, der rummer teksten. Og denne kamp mellem selv og autoritet er uvægerligt kønsbestemt. Faktisk har så at sige enhver film som Dreyer lavede fra hans første *Præsidenten* (1918) til hans sidste *Gertrud* (1964) som sit tema kvinders konfrontation med de patriarkalske magter, der søger at definere og dominere dem. Dreyers insisterende centrering om den kvindelige heltinde kan således ses som en fortsættelse af denne realistiske tematisk-formelle matrix. Den narrativiserede 'anti-tekst' sporer det 'feminine' subjekts skæbne, når det konfronteres med autoriteter, der ikke blot er mandlige, men typisk nok 'tekstuelle' – retslige, religiøse, kunstneriske. Dreyers mænd repræsenterer næsten altid specifikke institutioner der bruger sproget som det primære middel til at skabe sig autoritet og udøve magt.

Hvis *Jeanne d'Arc* klart fremstiller denne konfrontation mellem kvinde og ord, så *udspiller* den også denne konfrontation. Husk Dreyers insisteren på at basere filmen på de autentiske retsudskrifter fra Jeanne retssag. Hans realistiske tekstuelle praksis – der tager retsdokumentet som et paradigme for autenticitet – gentager de former for diskursiv magt som hans heltinde så resolut søger at trodse, endda mens den gør disse magtrelationer manifesterede. 'For mig', mindedes

Dreyers skrift (fra et brev til forfatteren Ole Vinding 2.1.1939): 'Jeg er ikke interesseret i, at Myten om, at jeg har trukket mig tilbage fra Film, faar Lov til at løbe videre'.

Dreyer, 'var det frem for alt den officielle rapports teknik, der var bestemmen- de. Fra begyndelsen var der denne proces med dens forløb, dens egen teknik, og det er det jeg har forsøgt at overføre til film'. Og således er fortællingen, *Jeanne d'Arcs* historie, netop fortællingen om sin egen tilblivelse, en registrering af diaglogten mellem mandlig autoritet og dens kvindelige objekts krop. For Dreyer var skiften en tortur.

Dreyers heltinder kæmper konstant med autoritetsskikkelser – og deres 'transcendens' er næsten altid et martyrium i hænderne på et tekstuel regime. Gertrud giver f.eks. afkald på livet, fordi hendes kærlighed er for stærk til at tolerere hendes elskeres troskab over for deres forfatterkarrierer – Gabriel og hans digtning, Gustav og hans jura, Erland og hans komponering. Gertruds sidste ord i filmen, til vennen Axel, er en fuldkommen ironi: 'Og tak for din bog!'.

Undertiden, som i *Du skal ære din Hustrus* komiske vision, er det kvindens påtagne skriftlige behændighed der vinder hende vigtige sejre. Her er det hustruens tvetydige breve der hjælper til at tæmme hendes tyranniske mand.

I de fleste tilfælde må kvinden dog simpelt hen modstå det påtvungne tekstuelle regime snarere end skrive imod det. Siri, heltinden fra den fjerde episode af *Blade af Satans Bog*, er telegrafist og dør frem for at sende en melding for de onde kommunister, der holder hendes børn som gidsler. Hendes martyrium – der har karakter af nægtelsen af påtvungen skrift – foregriber Jeanne: Jeanne bliver sendt til bålet fordi hun tilbagekalder sin underskrevne tilståelse.

Jeanne d'Arc fremstiller kampen mellem skrift og kvinde i dens mest skingre tonefald. Jeanne, der er analfabet (hun lærte Fader Vor mundtligt af sin mor, hvilket et af de første spørgsmål etablerer), bliver narret af det falske brev fra kong Charles. Og hendes dystreste øje-

blik kommer, da hendes egen underskrift, med hendes deltagelse, forfalskes på hendes tilståelse, en underskrift der finder sted i filmens formentlig næreste nærbillede.

Jeanne d'Arc markerer perfekt Dreyers splittede loyalitet over for sine autoriteter og sine heltinder. Dreyer måtte, som instruktør, 'underordne sig den digter, hvis sag han tjente'. Men, som altid, er denne forfatter ikke manuskriptets forfatter, men den virkelige person, som Maria von Platen eller Jeanne, hvis egne ord Dreyer ihærdigt fandt frem til og reproducerede. Paradokset er, som her i *Jeanne d'Arc*, at denne skrift altid er skrift under pres, en tvungen underkastelse under den sproglige orden. For at genskabe den 'reelle' Jeanne må Dreyer genskabe hendes reduktion til tekst. Kun ved brutalt at holde sig til den originale retssag mente Dreyer, at han kunne sætte på film det, som han kaldte 'martyrindens reinkarnation'.

Og brutalt var det. Ifølge Richard Abel lavede Dreyer 'optagelsesprocessen selv til en frygtelig reproduktion af historien' i sin søgen efter 'autenticitetens midler'. Filmen blev optaget i strengt kronologisk rækkefølge og skuespillere og filmhold blev drevet ubønhørligt afsted. Som en af Dreyers assistenter siger: 'Vi lavede ikke en film, vi gennemlevede Jeanne's drama og vi havde ofte lyst til at gribe ind og frelse hende'. Falconettis blod flød faktisk, hendes berømte hår blev faktisk klippet (Dreyers ret til at klippe det var indført i hendes kontrakt), hendes virkelige tårer fotografere. Man kan gisne om, hvad der ville være sket, hvis Dreyer faktisk havde filmet den torturscene, han oprindeligt havde skrevet i manuskriptet, en scene der er udeladt i den danske og engelske trykte udgave af manuskriptet, men findes i den franske.

Dreyer kaldte den realisme, som han opnåede gennem sin teknik, for 'åndelig' eller 'psykologisk', en realisme som ikke bekymrede sig om sandsynligheds-skabende detaljer og periode-dragter. Og den ånd eller psyke, han stræbte efter at gengive, var menneskeansigtet som sit særlige udtryksfelt.

'Det er mimiken, der forlener ansigtet med sjæl', skrev Dreyer. 'Mimiken er det oprindelige udtryksmiddel for sjælelige oplevelser – ældre end talen'. Dreyer holdt sine skuespillers ansigter fri for sminke og holdt sit kamera tæt på. Ved at insistere på at sætte ordet op mod ansigtsudtrykket, markerer Dreyer de to *Jeanne d'Arc*-films system af henholdsvis tekst og ansigt som en vej til at fremstille kampen mellem bogstav og ånd,

mellem det skrevne og det billedlige. Men, som vi skal se, er disse to systemer ikke så adskilte som de kunne synes.

Hvis der er et træk i *Jeanne d'Arc* som er særligt konsekvent markeret, er det Dreyers brug af nærbilleder. Dreyer ud-råbte, ligesom de fleste udøvere og teoretikere i sin tid, nærbilledet til en teknik som forøgede såvel filmens realisme – 'grimassernes tid var forbi' – som filmens selvstændighed som kunstform, især i relation til teatret, hvor det menneskelige ansigt ikke kunne være meget mere end en føjelig maske. Det filmiske nærbillede gav os derimod menneskeansigtet i detaljer og med en sådan kraft, at de gammeldags, teatraliske former for ansigtsudtryk kunne fejles væk: ansigtet kunne nu forblive et vindue til sjælen, et område for naturligt udtryk i stedet for sprogets kunstige signifikation, således at man f.eks. når man er forskrækket ser forskrækket ud i stedet for bevidst at 'lave' et forskrækket ansigt.

Og *Jeanne d'Arc* er nærbilled-filmen par excellence. Den er, med André Bazins ord, en 'dokumentarfilm af ansigter'. Eller, som David Bordwell udtrykker det, i *Jeanne d'Arc* 'kan enhver begivenhed i sind og hjerte aflæses fra ansigtet'. Ingen film forekommer mere engageret i brugen af det usminkede menneskeansigt i modsætning til den sproglige magts abstrakte orden.

Men faktisk mente Dreyer det anderledes, eller man kan snarere sige, at han havde to modstridende meninger om nærbilledets funktion. For mens nærbilledet formidlede personens 'åndelige realisme', var brugen af det faktisk en udbygning af retssagens teknik: 'Der var spørgsmålene, der var svarene – meget korte, meget rammende. Der var derfor ingen anden løsning end at anbringe nærbilleder bag disse replikker. Hvert spørgsmål, hvert svar krævede naturligt et nærbillede. Alt dette kom fra den offentlige rapports teknik. Resultatet af nærbillederne var ydermere, at tilskueren blev ligeså chokeret som Jeanne ved at få spørgsmål, ved at blive tortureret med dem. Og det var faktisk min hensigt at få denne reaktion'.

Dreyers lykkeligt sadistiske brug af nærbilledet som tortur-middel – intet mindre end sprogets tortur – strider mod de enkle ideologier i naturlige udtryk, som præger det meste af den kritiske hyldest til hans værk. Men den udgør også en mere fundamental dekonstruktion af ord/billede-modsætningsforholdet, som det er udsprunget af. Som skaber af billedet former Dreyer dette billede (især nærbilledet) til en slags skrift i sig selv. Dette skrevne nærbillede er ikke Dreyers opfindelse, men

en uddybelse og tolkning af nærbilledets egne traditioner. Se f.eks., hvad Georges Sadoul har kaldt det første nærbillede, lavet af Georges Demy i 1892. I det stod Demy vendt mod kameraet og sagde 'Je vous aime' og 'Vive la France'. Hans optrin havde et særligt publikum – studenterne i Paris' doveinstitut. I overensstemmelse med den tvangspædagogik, som stadig praktiseres over for dove mange steder idag, lærte studenterne ikke tegnsprog, men blev ekserceret i mundaflæsning og læbean-givelse af ord. Da Demy viste sin film til studenterne, var de i stand til at gentage hans sætninger 'med deres karakteristiske rå accent'. Dette første nærbillede var en stum film bestemt for et døvt publikum, lavet for at tvinge folk til at sige noget de ikke kunne høre og til at høre noget de ikke kunne sige.

Udfra disse, formentlig aprokryfe, begyndelser har ansigtsnærbilledet altid været et område, der er truet af påtvungen tale og læsning, hvor ansigtet direkte skamferes af sproget, et andet eksempel på filmmediets fortsatte underkastelse under den skrevne orden. Dreyer tog denne underkastelse til den praktiske yderlighed ved endog at lade sine skuespillere lære deres replikker udenad, hvilket ikke ligefrem var almindelig fremgangsmåde i produktionen af stumfilm. Det er derfor det var muligt i den frygtelige version, som Lo Duca lavede af *Jeanne d'Arc* i 1952, at erstatte en del af mellemteksterne med undertekster: eftersom skuespillerne er instrueret til at mime dombogsudskriftens nøjagtige ord med læberne, kan vi let mundaflæse dem.

Kroppens tortur gennem sproget ind i dets aflæsbare udtryk er hos Dreyer, som hos Sade, symptom på et dødsens alvorligt engagement i spørgsmålet om skriftens og fremstillingens tilstrækkelighed i at udtrykke selvet i dets øjeblikke af den reneste bevidsthed – en bevidsthed i den realistiske tradition, som paradoksalt nok er en bevidsthed om selvets egen tekstlighed. Hos Dreyer, som hos Strindberg, er selvet altid 'stumper fra bøger og aviser', men hos Dreyer, i modsætning til Strindberg, op-hører selvet heroisk aldrig med at begære sin umulige frigørelse fra de tekster, som holder det fast – og derfor må det dø.

(Oversat af Peter Schepelern)

James Schamus, der er manuskriptforfatter og producent i New York, arbejder på en disputats om Dreyer for University of California, Berkeley. Nærværende artikel er trykt i en let ændret version i *Carl Th. Dreyer* (redigeret af Jytte Jensen), katalog til den Dreyer-udstilling, som Museum of Modern Art i New York afholder fra februar 1989.